

Several years ago I had to solve the structure of Mies House of the Werkbund exhibition of 1931 as an exercise for a course named Structures Projects in the School of Architecture of Madrid. We were offered this house as an exercise because there had been some complaints about having to calculate, and deal with, "bad, real, anonymous" architecture examples. So, now we had a good

piece of architecture, widely recognized as such, in so far as it has been widely published, that furthermore had some ideal quality to it, a quality reinforced by the fact that it was not there anymore, one could not go and see it, old and deteriorated, all images we have of it are of a shiny new object: in fact its ideal quality was even present in that it had not even been designed to be a completely real house, as nobody ever lived there and wasn't supposed

Hace algunos años tuve que resolver la estructura de la Casa de Mies para la Werkbund Exhibition de Berlín de 1931 como ejercicio del curso de Proyecto de Estructuras de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Nos propusieron esta casa como ejercicio porque había habido algunas protestas por tener que calcular y pelear con proyectos "malos, reales y anónimos". Por ello ahora teníamos una buena obra de arquitectura, ampliamente reconocida como tal, y que además tenía calidad ideal, calidad reforzada por el hecho de que ya no existe,



¿Es éste un proyecto de Mies? Is This a Mies project?

¿ES ESTE UN PROYECTO DE MIES?

DESAPARICIONES, O EL ARTE DE SER UN PROYECTO DE MIES

¿IS THIS A MIES' PROJECT?

DISAPPEARANCES, OR THE ART OF BEING A MIES' PROJECT

ANGEL BORREGO

de que uno no puede ir a verlo, vieja y deteriorada. Todas las imágenes que tenemos son de un objeto nuevo y brillante. De hecho esta calidad ideal estaba presente desde el momento en que no fue proyectada para ser una casa real, ya que nadie vivió nunca en ella (ni se suponía que fuera a hacerlo). Era una representación en tres dimensiones de una casa, lo que le dio un aire de idealidad. Y era tam-

to. It was a three dimensional representation of a house, what gave it a further flair of ideality. And it was as well the representation of an idea, and we all liked that. Last but not least, it had Mies to back it up, which promised us the remote possibility of analyzing one of his works in depth, with proper tools (this was a structures course, and we had already read, or heard, something about the importance of structures in Mies' work). We were lured by the possibility of reconstructing, if not the pavilion, some of the ideas leading to it. Ideas that were themselves structural, like the "perfectly regular all



¿Es éste un proyecto de Mies? Is This a Mies project?

columnar structure", an ideal structure. We had a sensation that we could somehow reproduce the process and thoughts of Mies leading to the solution of a particular work, investigate him in a quasi-archaeological manner, reconstruct the project, as if being able to reconstruct one work we could reconstruct the entire Mies, and placing ourselves in his position replace him, which was to know for once where we were¹. All these thoughts, passed through our minds more or less abstractly, believe it or not, before we realized that we were supposed to imagine that the roof was also supported by the walls and that the plan was lacking two columns, which was short. We could not believe that only to make the exercise more difficult, as it was admitted, the professors would mutilate a Mies work in such a way. The exercise had lost all interest to us and there were some timid protests.

The surprise came when, though admitting that the supporting walls had been their idea, the professors said they had not manipulated the plan of the house at all. Some confusion followed, since that seemed quite incredible to us, even more to the professors I guess. Two of us went to the library and check-out two books, one being the "History of Modern Architecture" (the Benevolo as it was known), from where they said to have copied the plan of the house for the exercise, and another book on Mies that included that same project. The Benevolo was actually lacking the two columns, but the other book included them, making clear our point. We were able to reorient the exercise and calculate the house just as Mies had designed it. We, the students I mean, were really happy, since we had had a voice in the discipline of architecture: our own discipline since we were the ones being disciplined, and we had been allowed to freely talk our way through it. I had the nice sensation that what happened was curiously and rewardingly similar

bién la representación de una idea, lo que a todos nos gustaba. Finalmente pertenecía a Mies, lo que nos prometió la remota posibilidad de analizar uno de sus trabajos en profundidad, con herramientas apropiadas (este era un curso de estructuras, y ya habíamos leído u oído algo acerca de la importancia de las estructuras en la obra de Mies). Estábamos seducidos con la posibilidad de reconstruir, si no el pabellón, algunas de sus ideas. Ideas que eran estructurales, como la "perfecta estructura regular de pilares"¹, una estructura ideal. Teníamos la sensación de que podíamos de alguna manera reproducir el proceso y los pensamientos de Mies llegando a la solución de un trabajo particular: lo investigamos de forma casi arqueológica, reconstruyendo el proyecto, como si reconstruyendo un proyecto pudiéramos reconstruir toda la obra de Mies y ponernos nosotros en su lugar, sustituirlo. Todos estos pensamientos pasaron por nuestras mentes de forma más o menos abstracta, créanlo o no, antes de que nos diéramos cuenta de que se suponía que teníamos que imaginar que el techo también estaba soportado por los muros y que en la planta faltaban dos pilares. No podíamos creer que para hacer el trabajo más difícil los profesores hubieran mutilado un trabajo de Mies de esa manera. El ejercicio había perdido todo nuestro interés y hubo algunas tímidas protestas.

La sorpresa llegó cuando, admitiendo que la condición portante de los muros había sido su idea, los profesores dijeron que no habían manipulado la planta. Siguió un período de confusión, pues a nosotros nos parecía increíble, y quizás más todavía a los profesores. Dos de nosotros fuimos a la biblioteca y comprobamos en dos libros, uno de ellos la "Historia de la Arquitectura Moderna" (el "Benévolo", como le llamábamos), de donde decían que

habían copiado la planta para el ejercicio, y el otro una monografía de Mies que incluía el mismo proyecto. En "el Benévolo" faltaban los dos pilares, pero el otro las incluía, corroborando nuestra idea. Fuimos capaces de reorientar el ejercicio y calcular la casa tal como la había proyectado Mies. Estábamos contentos porque habíamos participado en la disciplina de la arquitectura: nuestra propia disciplina en la que se nos había permitido dar nuestra opinión. Tuve la agradable sensación de que lo que había ocurrido era una forma de metáfora del "espacio fluido de la planta libre" de Mies, en el que estaba permitido mover a través de la perfecta trama regular la más rígida estructura. Como Mark Wigley ha señalado, la disciplina está íntimamente relacionada con las prótesis. Argumenta que la arquitectura no puede ser disciplinada, puesto que es redundante con el concepto de prótesis. El concepto de prótesis (pro-thesis) es ya arquitectónico, como "el acto de situar antes", referido a una estructura que tiene que ser situada antes que cualquier otra cosa, más que algo añadido que pueda ser quitado. Y esto es la base (la estructura, la arquitectura) para la educación académica en la universidad, donde la defensa de una tesis, que tiene que sostenerse contra ataques que prueban su solidez, es la parte crucial para el adiestramiento del estudiante.

to, or a kind of a metaphor for, the flowing space of the free plan, that was allowed to move through the perfectly regular structure, a most disciplined structure. As Mark Wigley has noted, discipline is intimately related to prothesis. What he argues from it is that architecture can not be disciplined as it is redundant with the concept of prothesis. The concept of prothesis (pro-thesis) would be already architectural as "the act of placing before", referring to a structure that has to be placed before anything else; it is already a structure, rather than being something added that could be removed. And as such, it is the basis (the structure, the architecture) for academic training in the university, where the defense of a thesis, that has to stand up against attacks that try its solidity, is the disciplining of a student.

The entire issue here, then, will be about the seemingly disappearance of these two columns, of structure, the disappearance of prothesis, rather than about their appearances. Maybe about the disappearance of discipline. But we know this is not possible, even less with Mies. What we find in Mies and in some of Mies historiography is perhaps an attempt to deal with a debt of discipline that has to be translated upon others.

This debt of discipline has nonetheless created an economy of projects and of references that has helped shape and sell architectural plans, images and ideas. We could understand architects as being a kind of prothesis of architecture historians (an added without which they would not exist, something/one about which to build a thesis). And therefore as an economic resource (this kind of indebted relationship is of course also true with other architects). There are even debts that refer to genealogy, parents, family... like dedications in books for instance, usually to some kind of relative. Which is of course a futile way of avoiding debt...

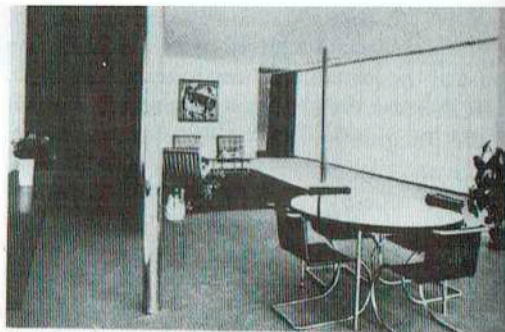
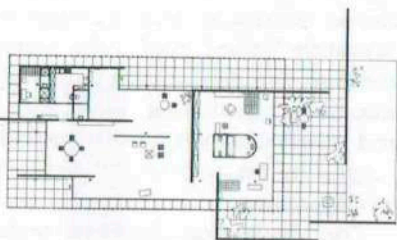
I am going to study mainly two projects, the Barcelona Pavilion and the house of 1931, one of which is born directly from the other, if I could say, almost incestuously. Two projects that have created one of the greatest economies of twentieth century architecture: we need only think of the amount of times they have been published, the number of architects and historians that have lived, even if only partly, on them. And there is no saying this is an improper appropriation on their part, but was rather intended from the beginning. Both works were part of exhibitions (understood commonly as trading and advertisement tools), prototype projects, thought of as marketing of modern architecture, of modern industrial products and of modern architects. There are other examples of disappearing columns in the history of architectural publications. But probably in Mies case are they more evident. With Mies I think this curiosity of the disappearing columns takes a somehow special turn: there is a moment in which Mies claims to have invented a

2-Me refiero aquí al concepto de la imposibilidad del regalo, desarrollado por Derrida en "Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa". Páidós Básica, Barcelona, 1995. (Donner le temps. I. La fausse monnaie. 1991)

El problema aquí, entonces, es sobre la aparente desaparición de los dos pilares, de la estructura, sobre la desaparición de prótesis, más que sobre sus apariciones. Pero sabemos que esto no es posible, y menos tratándose de Mies. Lo que encontramos en Mies y en parte de su historiografía es quizá el intento de pelear con una deuda² disciplinar que tiene que ser trasladada mediante otras. Una deuda implicada por la necesidad de prótesis, por algo necesario que falta. Esta deuda ha creado sin embargo una economía de proyectos y referencias que ha ayudado a modelar y vender planos arquitectónicos, imágenes e ideas. Podríamos entender a los arquitectos como un tipo de prótesis de los historiadores de arquitectura (una adición sin la cual ellos no podrían existir, algo o alguien sobre el que construir una tesis). Y además como un recurso económico (este tipo de relación indebida es por supuesto verdadera con otros arquitectos). Hay deudas que hacen referencia a genealogías (padres, familia...) como dedicatorias de libros, generalmente para algún tipo de familiar. Lo que es por supuesto una fútil forma de evitar una deuda...

La Casa para la Werkbund Exhibition de 1931 nace directamente, casi incestuosamente, del Pabellón de Barcelona. Dos proyectos que han creado una de las grandes economías del siglo veinte: sólo necesitamos pensar en la cantidad de veces que han sido publicados, el número de arquitectos y de historiadores he han vivido, aunque sólo sea parcialmente, de ellos. Y esto no quiere decir que sea una apropiación indebida por su parte, pero fue entendido así desde el principio. Ambos trabajos fueron parte de exposiciones (entendidas generalmente como herramientas comerciales y publicitarias), y uno de ellos fue hasta un proyecto prototipo, pensado como el marketing de la arquitectura moderna, de los productos industriales modernos y de arquitectos modernos.

Hay otros ejemplos de desaparición de pilares en la historia de las publicaciones de arquitectura. Pero probablemente en el caso de Mies es más

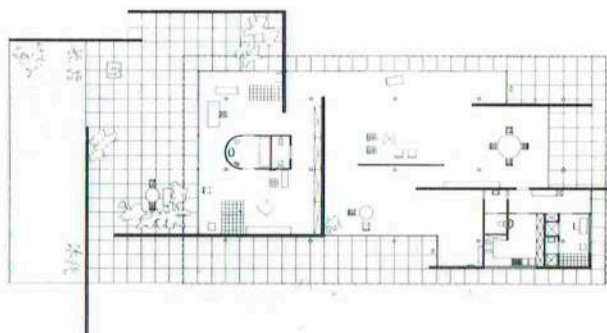


Plano de la Casa Mies en la Berlin Werkbund Exhibition en "Historia de la Arquitectura Moderna" de L.Benévoló. MIT Press, Massachusetts, 1971, p.489, publicada en Italia en 1960.
Plan of the Mies House in the Werkbund Exhibition, in "History of Modern Architecture" by L.Benévoló. MIT Press, Massachusetts, 1971, p.489, first published in Italy in 1960.

evidente. Con Mies la curiosidad por la desaparición de pilares toma de alguna forma un giro diferente. Hay un momento en el que Mies afirma haber inventado un nuevo concepto arquitectónico, una estructura independiente que permite la planta libre. En su materialización del concepto, la estructura es perfectamente regular y sostiene un tejado plano rectangular. Debajo del mismo e independiente de la estructura de pilares, fluye libremente el espacio. Los dos ejemplos más radicales de este concepto son el Pabellón de Barcelona de 1929 y la Casa para la Werkbund Exhibition de Berlín de 1931. Lo que realmente distingue estos proyectos de los estados o experimentos anteriores⁴ es la perfección ideal de la estructura, concebida como un objeto en sí mismo, independiente de todo lo que le rodea. Se dice que Mies daba la máxima importancia a la estructura. Y de hecho le sirvió para llamar estructura a todo lo que tenía cualidades estructurales: estructura podía ser un método, un concepto, y sobre todo, detalles, que por sus cualidades estructurales permitan a la construcción (de ideas, de casas...) desarrollarse coherentemente a partir de ellos⁵. Arquitectura era estructura. Sin embargo, si la estructura era tan importante para Mies, ¿cómo es posible que en ciertas publicaciones de algunos de sus trabajos encontremos que faltan pilares? Si los detalles son tan importantes en la arquitectura de Mies, pues ellos constituyen la estructura, ¿porqué esa despreocupación por el dibujo de los detalles que se publican? Ésto sin mencionar la importancia que daba a la perfección y limpieza de los dibujos⁶. ¿Qué hay que decir del silencio que rodea estos errores? Sabemos que hay silencio porque se publican sin ser modificados en todas las reediciones de libros.

3. Como el proyecto estructural de la Maison Domíngue de 1914, o en sus posteriores Puntos.
4. "Tenemos una idea filosófica de la estructura. La estructura es todo, de arriba a abajo, hasta el último detalle, con las mismas ideas. Eso es lo que llamamos estructura." Mies van der Rohe (citado por Peter Carter en *Architectural Design*, Marzo 1961). Esta referencia está sacada de la introducción al capítulo 18. "Mies van der Rohe and the significance of fact 1921-33" en *Modern Architecture. A Critical History*, de Kenneth Frampton, Thames and Hudson, Londres 1992, p.161.
5. "Aprendemos a tener nuestro papel limpio y nuestro lápiz afilado". Citado por Reyner Banham en *The Master of Human Architecture*. Contribución al catálogo de la exposición *Architect as Educator* organizado por la IIT. The Chicago University Press, 1986.

Plano de la Casa Mies de la Berlin Werkbund Exhibition en "Mies van der Rohe", de Philip Johnson, MoMA, New York 1947, p.88.
Plan of the Mies House in the Berlin Werkbund Exhibition in "Mies van der Rohe" by Philip Johnson, MoMA, New York, 1947, p.88.



new architectural concept, an independent structure that allows for the free plan. In his materialization of this concept, the structure is perfectly regular and holds a perfectly rectangular flat roof. Under this flat roof, and independently from the all-columnar structure, space freely flows. The two most radical examples of this concept are the Barcelona Pavilion of 1929 and the house in the Berlin Werkbund exhibition of 1931. What really distinguished Mies' projects from previous statements and/or experiments was the ideal perfection of the structure, conceived as an object in itself, unaffected by whatever things might wander around it. It is usually said that Mies placed the greatest importance in structure. And in fact it served him to give the name structure to all that had structural qualities: structure could be a method, a concept, and, above all, details, as long as they had supportive qualities, that could permit building (of ideas, of houses...) to develop coherently from them. Architecture was structure. So, if structure was so important to Mies, why is it the case that in some publications on certain Mies' works we find that there are columns (a straightforward structure) lacking? If details are so important in Mies' architecture, for they make structure, why this carelessness in the details of the drawings being published of his architecture? Not to talk about the importance he placed in perfect, clean drawing. And what is there to say about the silence that surrounds these errors? We know there is silence since they go unchanged through all the different editions and reprints of these books. Just a few examples: In "An Outline of European Architecture" by Nikolaus Pevsner we find a plan of the Barcelona Pavilion with a column lacking. The edition I have, by Penguin Books, is the 1974 one, its first publication being of 1943. Henry-Russell Hitchcock has again the same column lacking in

Sólo unos pocos ejemplos: en "An Outline of European Architecture", de Nikolaus Pevsner encontramos una planta de Pabellón de Barcelona con un pilar de menos. La edición que tengo, de Penguin Books, es la de 1974, siendo la primera publicación en 1943. Al libro "Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries" de Henry-Russell Hitchcock le falta el mismo pilar. Mientras que la primera edición de 1958 no incluía esta planta, las siguientes ediciones como la de 1978 aparecen sin él. Kenneth Frampton incluye en su "Modern Architecture: A Critical History" una planta del Pabellón de Barcelona una planta en la que falta, de nuevo, el mismo pilar. Me gustaría añadir que en estos tres casos la planta no ha sido copiada directamente, pues la forma en que está dibujada cambia. Hasta el libro de la reconstrucción del Pabellón de Barcelona, de I. Solá Morales, C. Cirici y F. Ramos, publicada por GG en 1993 (edición en inglés), tiene una de estas plantas. Es una planta redibujada en la que no falta un pilar sino dos, los dos más aislados. Y están en posiciones similares a los que faltan en la Casa de Berlín de 1931 (si nos damos cuenta de que ambas estructuras son diferentes).

Uno podría pensar que establecer una tesis sobre algunos pilares que faltan es peligroso, pues debe ser atribuido a pequeños defectos de los historiadores⁶. Podría ser, pero el hecho de que esas plantas hayan pasado sin ser corregidas por un número probablemente increíble de arquitectos e historiadores es, a mi entender, importante. Y no son sólo otros arquitectos, sino el propio Mies el que permaneció callado, o no se dio cuenta, o no protestó lo suficiente como para que cambiaran los planos. El único argumento posible es que, según se dice, Mies hablaba poco. Aunque también se dice que sí hablaba cuando era acerca de su arquitectura.

6-Como cree Fritz Neumeyer de los historiadores "defectuosos", dando el ejemplo del redibujo que hizo Werner Blaser de la Brick County House, que dejó sin "pista de la autoría (...)" comúnmente aceptada en otros efectos como un dibujo de Mies". The Artless World, p.141-142. En esta breve pero fuerte crítica de la historiografía de Mies deja si sentido el tema de los pilares que faltan (aunque puede que sea mi visión personal sobre el tema, que es un error más importante y más evidente en sus implicaciones).

La planta de la Casa de Mies de 1931 fue publicada por primera vez en julio del mismo año en *Die Form*, la que era la revista oficial de la German Werkbund. Como Mies era el director de la Werkbund Exhibition de Berlín de 1931 y vicepresidente de la German Werkbund, podemos suponer que revisó el material que iba a ser publicado sobre su trabajo. Pero a la planta de *Die Form* ya le falta uno de los dos pilares que faltarían después. Y no sólo hablamos de Benévolo, sino también de los trabajos del historiador de Mies más importante, Werner Blaser, quien, en su libro "The Art of Structure" (que asegura ser la única monografía autorizada por Mies) ni siquiera menciona la casa de 1931, aunque en otros libros es reconocida como "el remate de la innovación estructural implicada en el Pabellón de Barcelona"⁷. Al final nos tendremos que preguntar si estas desapariciones son importantes, si ni siquiera Mies les presta mucha atención. Y es esta atención en los detalles lo que esperábamos de Mies, una de las cualidades que hacen su caso especial entre los arquitectos modernos.

En casi todos los libros de arquitectura es difícil encontrar pies de página que indiquen la procedencia de las fotografías, y menos de los dibujos. Nos dicen que determinado material gráfico corresponde a una obra u otra, pero quién sabe quién tomó la foto o si el dibujo es original del arquitecto, de un delineante del estudio o ha sido redibujado para la publicación. Y

his book "Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries", also a Penguin Book. It was first published in 1958 and had not been corrected in 1978. Kenneth Frampton includes in his "Modern Architecture: A Critical History" a plan of the Barcelona Pavilion that lacks, again, the same column. The issue I have checked is the third edition by Thames and Hudson of 1992 (its first edition dating from 1980). Under the title, we suppose that is Frampton who speaks to us, we find "with 362 illustrations / third edition: revised and enlarged". I would like to add that in these three cases the plan has not been plainly copied from one to the other, since the way they are drawn changes. Also the book on the reconstruction of the Barcelona Pavilion by I. Solà Morales, C. Cirici y F. Ramos, published by GG, has one of such plans.

One may think that making an argument at all about some missing columns is a risky one since it has to be attributed to small flaws of historians. It may be so, but only the fact that those plans have gone unfixed despite the probably astonishing number of architects and other historians of architecture that have seen them gives it, to me, some importance. And it was not only other architects, but Mies himself who remained silent, or did not notice the issue, or at least did not complain loud enough to have the drawings fixed. The argument that he may not have seen the plans seems to me faltering, at least in the case of Henry-Russell Hitchcock and Nikolaus Pevsner, two of the most influential historians of the Modern Movement. The plan of Mies' house of 1931 was published for the first time in July of that same year in *Die Form*, which was the official magazine of the German Werkbund. As Mies was the Director of the Berlin 1931 exhibition and Vice-President of the German Werkbund as well, we may suppose that he reviewed the material being published of his work in some way. But the plan in *Die Form* is already lacking one of the two columns that will be missing in later publications. These include not only the Benevolo, but also the works of the most prolific Mies historian ever, Werner Blaser, who, by the way, in his book "The Art of Structure", that he claims to be the only authorized monograph by Mies himself, does not even mention his 1931 house. Although in some other books it is recognized as "the fulfilment of the all-columnar structure innovation implied in the Barcelona Pavilion".

In the end we will have to ask if these disappearances are important at all, since not even Mies seems to be paying much attention.

In most architecture books it is difficult to find captions that establish the sources of photographs. Even less so with drawings. We are usually told that a certain graphic material corresponds to such and such work, but seldom who took the picture, or whether the drawing is original of the architect, a

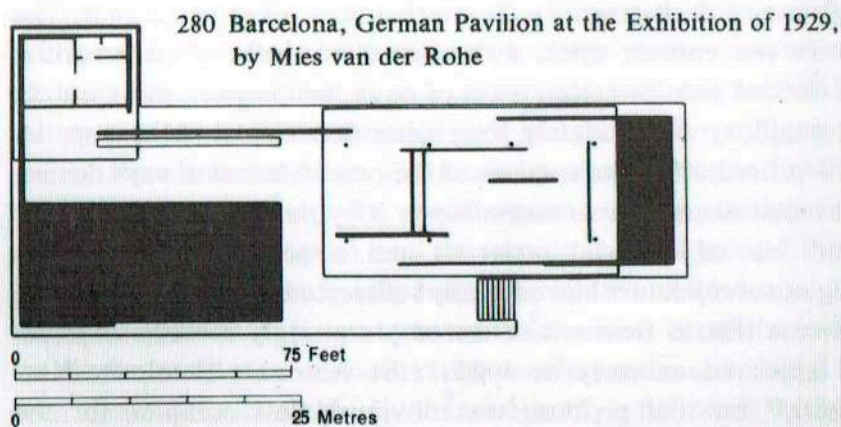
7. Mies van der Rohe. Catálogo de la exposición. The Art Institute of Chicago, 1968. p.48. organizada y editada por James Speyer, que fue discípulo de Mies en la IIT.

draftsman in his studio, or has been redrawn for publication. Or not even where it has been copied from. It is more common to get precise references, though, of written quotations, so that one can check those references and be able, if desired, to study them in their original, broader context. This imbalance in the treatment of references is quite shocking since Architecture is, or has been until now at least, very much about drawing (and photography, almost since its discovery). Among architecture publications there are someones that use already available graphic material. Others remake them to fit their editorial line: more finely drawn plans, a certain photographic style... Benevolo's book "History of Modern Architecture", naturally fits in the first category. And it is the case, strangely enough, that even though most of the graphic material in it remains without attribution, the plan of Mies' house that is lacking the two columns has a caption that establishes its source, which is said to be the catalog of the Museum of Modern Art exhibition on Mies van der Rohe organized and curated by Philip Johnson in 1947. So, the genealogy of the plan seems to go to Johnson, quite credibly to us now since among his many virtues he has not the reputation for being a serious, which does not mean good, scholar (or architect for the case): yes, we can clearly imagine, a badly redrawn plan, in the rush, for the exhibition catalog... But if we go to check it in MoMA's catalog (that is what references are for), we can see a perfect plan: no lacking pillars, at least. So, let's go back: one of the few attributed images in History of Modern Architecture has a wrong attribution. And it has survived with it through all the reprints of the book, all revisions and all the different translations, that are many. Why, if it is wrong, does it have any attribution at all, if not for the sake of having it... form the right father? It would not matter very

menos de dónde ha sido copiado. Es una forma de desinflamiento de la economía de los dibujos. Más común es tener referencias precisas de las notas escritas para que cada uno pueda consultarlas cuando quiera estudiarlas en el contexto original. Este desequilibrio en el tratamiento de imágenes es chocante si tenemos en cuenta que la Arquitectura está, o ha estado hasta ahora, muy relacionada con el dibujo (y la fotografía, casi desde su descubrimiento). Entre las publicaciones de arquitectura hay algunas que usan el material gráfico disponible, otras lo rehacen para seguir la línea editorial (planos más precisos, cierto estilo fotográfico...). El libro de Benévolo "History of Mothern Architecture" naturalmente entra en la primera categoría. Y es el caso en que, extrañamente, aunque todo el resto no tiene atribución, el plano al que le falta un pilar tiene un pie que dice su procedencia, que resulta ser el catálogo del Museum of Mothern Art de la exposición sobre Mies que organizó y comisarió Philip Johnson en 1947. Luego la genealogía de la planta nos lleva a Johnson, verosímil para nosotros desde que entre sus muchas virtudes, no tiene la reputación de ser un serio (que no quiere decir bueno) alumno (o arquitecto en este caso). Sí, podemos imaginar un plano mal redibujado, con las prisas, para el catálogo de la exposición... Pero si comprobamos el catálogo del MOMA encontramos un plano perfecto: por lo menos no falta ningún pilar. Una de las pocas imágenes atribuidas en la History of Mothern Architecture tiene una atribución errónea. Y ha sobrevivido con ella a todas las reediciones del libro, a todas las revisiones y a todas las traducciones, que son muchas. ¿Porqué, si es errónea, tiene atribución si no es por tenerla... del padre correcto? No importaría mucho si la referencia es correcta, sino lo que importa es el nombre de la referencia. Casi todo el material gráfico de

este capítulo de Benévolo es atribuido a Philip Johnson, Sigfried Giedion, Bruno Zevi... Es difícil pensar en más críticos e historiadores influyentes de la arquitectura moderna a la vez que Benévolo escribió su *History*... Cuando tiene Benévolo que explicar con palabras las características compositivas de su obra, utiliza otra referencia, ésta atribuida a Kandinsky, sacada de un texto que es anterior al trabajo que supuestamente describía:

"Desmenuzando la construcción en sus elementos primarios dispuso todos los ecos y residuos de anteriores formas de construcción, y el espacio fue otra vez limpio, uniforme y blanco, como el lienzo vacío sobre el que Kandinsky habla; (pie de página en el original: Las palabras de Kandinsky parecen el comentario más apropiado, aunque metafórico, del trabajo de Mies: "(El lienzo vacío), aparentemente está vacío, silencioso, indiferente, casi estúpido. Pero en realidad está lleno de tensiones, con cientos de voces ocultas, con gran expectación. Un poco asustado, porque puede ser violado, pero dócil. Hace lo que se le pida, sólo pide piedad. Puede recibir cualquier cosa, pero no puede sostenerlo todo. El lienzo vacío es una cosa maravillosa, más bonita que muchos cuadros. Con elementos tan simples. Una línea recta, una superficie recta, ligera, rígida, afirmándose a sí misma sin escrúpulos, aparentemente obvios, como un destino ya vivido. Un pequeño punto, montones de pequeños puntos, pequeños aquí, un poco más grandes allí. Se han cavado todos un agujero pero se mantienen suaves, con muchas tensiones repitiendo a coro: ¡escucha, escucha! Pequeños mensajes hinchándose gradualmente hacia el gran sí. Un círculo negro, tormenta distante, un mundo en sí mismo



Planta del Pabellón de Barcelona en "Un Esquema de la Arquitectura Europea" de Nikolaus Pevsner, Penguin Books, Harmondsworth, Inglaterra, 1974, p.415 (publicado por primera vez por Pelikan Books en 1943).

Plan of the Barcelona Pavilion in "An Outline of European Architecture" by Nikolaus Pevsner, Penguin Books, Harmondsworth, England, 1974, p.415, (first published by Pelikan Books in 1943).

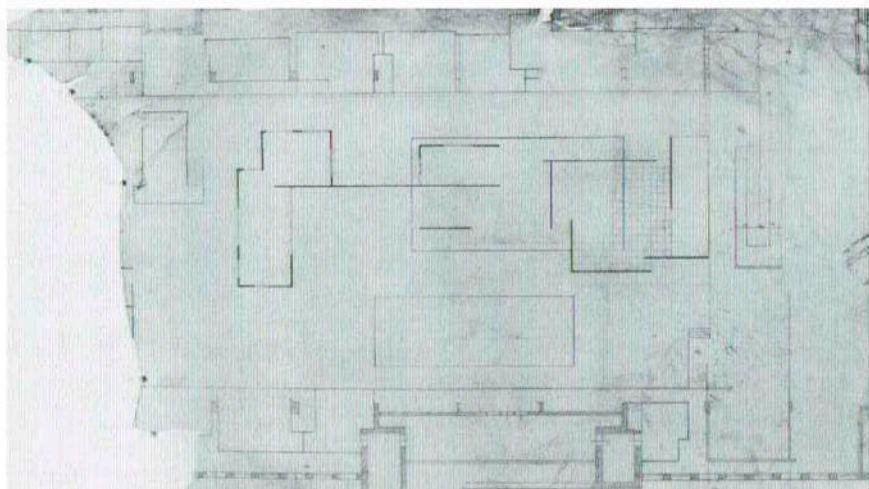
much if the reference is correct, since what matters is the name of the reference. Most of the graphic material in this chapter of the Benevolo to be attributed is so to Philip Johnson, Sigfried Giedion, Bruno Zevi... It is difficult to think of more influential critics and historians of modern architecture at the time Benevolo wrote his *History...*, the 1950's (its first publication being in 1960). When explaining by words what the compositional characteristics of this work are, Benevolo uses another reference, this one attributed to Kandinsky, taken from a text that is itself previous to the work that is supposedly describing:

"By breaking the construction down into its primary elements he dispelled all echoes and residues of former building habits, and space was once again clean, uniform and blank, like the empty canvas of which Kandinsky speaks; (footnote in the original: The words of Kandinsky seem the most appropriate comment, although metaphorical, of the work of Mies: '[The empty canvas] apparently really empty, silent, indifferent, almost stupid. But actually full of tensions, with a thousand subdued voices, with big

que aparentemente no se da cuenta de nada, envuelto en sí mismo, una conclusión instantánea. Un "aquí estoy", dicho despacio, fríamente. Un círculo rojo, bien puesto, proclama su posición. Pero a la vez se está moviendo, porque querría estar en todos sitios a la vez, se esparce salvando todos los obstáculos, a la esquina más lejana...". pp.490, 843.

¿Porqué encontramos una descripción de elementos que querrían moverse o que se mueven? Hago esta pregunta porque es difícil encontrar en las plantas de Mies un elemento del mobiliario que esté fuera de su lugar. Una vez que su lugar está correctamente definido, la silla, la mesa o cualquier elemento del que estemos hablando, permanece allí para siempre, como si estuviera clavado al suelo. Moverlo es un crimen, todos lo sabemos, y cuanto más tiempo pasa, manos mobiliario se mueve*. Mies ha sido excelente construyendo un espejismo del movimiento, en el que hay algo abstracto como el espacio que se mueve, fluye, aunque sea difícil hasta definir lo que es el espacio (o quizá precisamente por esa misma

*Esta puede ser una razón por la cual uno se encuentra tan rápidamente cuando "recuerda (...) a Mies van der Rohe", pues a la gente le gusta estar donde está el mobiliario.



Planta de las viviendas de Mies y Reich en la Berlin Werkbund Exhibition en "Archivo Mies van der Rohe", MoMA, Garland Publishing Inc., Nueva York, 1986, vol. 3, p.161.

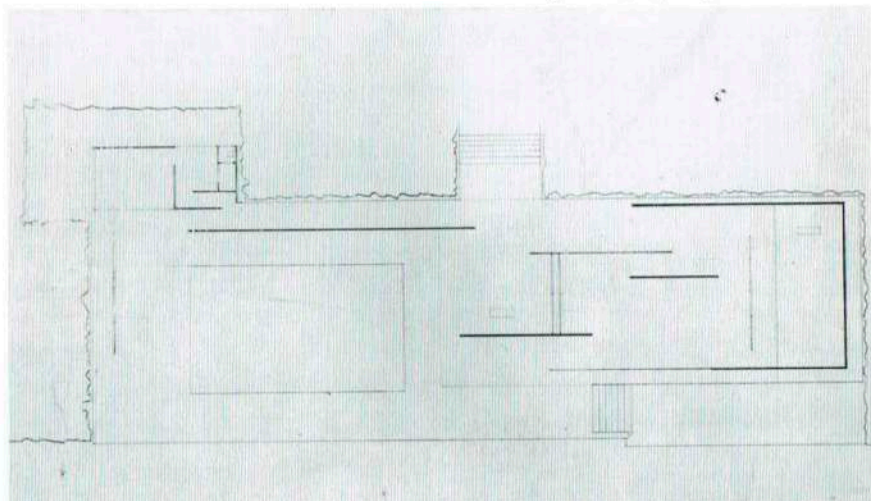
Plan of Mies's and Reich's houses in the Berlin Werkbund Exhibition in "The Mies van der Rohe Archive", MoMA, Garland Publishing Inc., New York, 1986, vol.3, p.161.

indefinición se mueve y se nos escapa). Pero esto sería en cualquier caso un efecto conseguido por la inmovilidad de los diferentes elementos materiales que constituyen ese espacio. Si tomamos el lienzo del que Kandinsky habla como planta de la casa, entonces encontramos que, si hay alguno, los elementos que se mueven son los pilares: son dibujados como círculos o puntos, y algunos han desaparecido. Pero, a diferencia del cuadro de Kandinsky, no sabemos dónde van.

Otra cosa curiosa en la descripción usada por Benévolo es la carga violenta y sexual presentes en él. Aunque no tengo conocimiento suficiente para analizarlo, y no sé si es pertinente en la explicación de la composición de la casa (Kandinsky estaba suficientemen-

expectation. A little frightened, because it may be violated, but docile. It does what you ask of it, only it asks for mercy. It can receive everything, but it can't bear everything. The empty canvas is a marvelous thing, more beautiful than many paintings. Such simple elements. A straight line, a straight surface, slight, rigid, undaunted, affirming itself without scruples, apparently obvious, like a destiny already lived out. This way and no other. [...] A little dot, lots of little dots, here smaller, there slightly bigger. They've all dug themselves a hole but they remain soft, so many tensions constantly repeating, in chorus: listen, listen! Little messages gradually swelling into the great yes. A black circle, distant thunder, a world on its own apparently taking no notice of anything, wrapped up in itself, an instant conclusion. A: here I am, spoken slowly, coldly. A red circle, well placed, proclaiming its position, leaning in on itself. But at the same time it is moving, because it would like to be everywhere at once, it spreads beyond all obstacles to the farthest corner...'). [Italics are mine] pp.490, 843.

Why do we find a description of elements moving at will, or even moving at all? I ask this question because it is difficult to find in Mies' plans pieces of furniture that are out of its proper place. Once this place is properly defined, the chair, or table or whatever element we may be talking about, stays there forever, as if nailed to the floor. It is a crime to move them, we all know that, and the more time passes by, the less the furniture is moved. Mies has been great at constructing a mirage of movement, in which it is something abstract like space itself that moves, flows, although it is already so difficult to define what space is (or perhaps because of this



Planta preliminar del Pabellón de Barcelona en "Archivo Mies van der Rohe", MoMA..., vol. 2, p.230.

Preliminary plan of the Barcelona Pavilion in "The Mies van der Rohe", MoMA..., vol. 2, p.230.

same indefinition it is that moves, escaping us). But this would be in any case an effect achieved through the immobility of the different material elements that constitute this space. If we take the canvas that Kandinsky speaks about for the plan of the house, then we find that, if any, the moving elements are the columns: they are drawn as circles or dots, and some of them have disappeared. But unlike in Kandinsky's painting we do not know where do they go.

Another thing that is curious in the description used by Benevolo is the sex and violence load present in it. Although I lack the knowledge to analyze it, and I do not know of its actual pertinence to explain the composition of the house (Kandinsky was close enough to Mies at that time and maybe he was a decisive influence for shaping his architecture in some respect, but Benevolo does not explain why this text is especially fit for the purpose). I think that the reference to sex, and what seems to be a dialectics of violence between two sexes, may be important to understand some of the characteristics of Mies' architecture and the role debt plays in it.

Lilly Reich was Mies close collaborator at the time as well as his lover since 1925. She had been important in the evolution of Mies' career as an architect, as well as his economic support at several instances. It is known that she even played the role of Mies' secretary and life organizer. Through her contacts, Mies also got to know his most important patron in Germany: Hermann Lange. He got for Mies the organization of the

Weissenhofsiedlung, to design the Silk Exposition in Berlin in 1927, the Barcelona Pavilion in 1929, and to be vice-president of the Werkbund. Neither is widely

known (Mies en esa época, y quizá fue una influencia decisiva en el perfilamiento de algunos aspectos de su arquitectura, pero Benevolo no explica porqué este texto encaja perfectamente en el argumento), creo que la referencia al sexo y lo que parece ser una dialéctica de violencia entre los dos sexos, puede ser importante para entender algunas de las características de la arquitectura de Mies y el papel que la deuda juega en ella.

Lilly Reich fue la colaboradora más cercana de Mies en aquel tiempo, y su amante desde 1925. Fue importante en la evolución de la carrera de Mies como arquitecto, así como su soporte económico en varias ocasiones. Se sabe que hasta hizo de secretaria y organizadora⁹. A través de sus contactos llegó a conocer a su cliente más importante en Alemania: Hermann Lange. Consiguió para Mies la organización de la Weissenhofsiedlung, el diseño de la Silk Exposition de Berlín de 1927, del Pabellón de Barcelona en 1929, y ser vice-presidente de la Werkbund alemana. No está muy claro el papel que tuvo Lilly Reich en la evolución de la arquitectura de Mies, aunque tímidas pruebas demuestran que influyó en la utilización del color y de materiales ricos, coincidentes con su colaboración para la Silk and Glass Exhibitions. Mies pudo haber sentido que tenía una deuda privada con Reich (igual que la tuvo con Ada Bruhn, su mujer) que no podía pagar. Reich participó en la exposición de Berlín de 1931 como responsable de la ordenación de productos de la planta superior del Hall, y del diseño de la casa que compartía una pared con

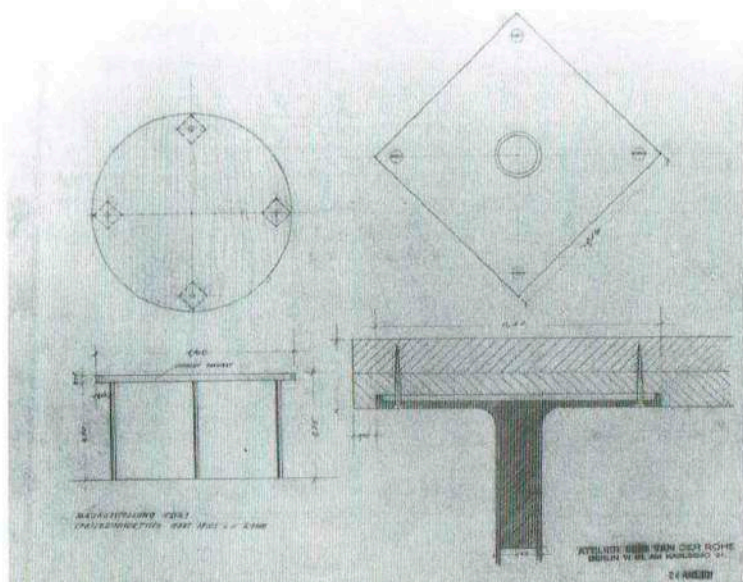
9. Ella costó sus cartas, pagó sus facturas, le recordó sus deberes paternales, y se preocupó por Ada y las niñas mientras le procuraba apoyo, ocasional ayuda financiera y compañía. Su apartamento estaba disponible para acomodar sus frecuentes e imprevistas necesidades de retiro total". Elaine S. Hochman en *Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich*, Widenfeld & Nicolson, 1989, p.39.



known or accepted the role that she had in the evolution of Mies' own architecture, although some timid hints are usually given about the influence she had on his use of color and rich materials. It is clear that Mies had a private debt with Reich (as he had with Ada Bruhn, his still wife) that he was unable to pay.

la de Mies. Ambas casas resolvieron el programa de vivienda con dos dormitorios, pero Reich lo hizo con un tercio de la superficie de la ocupada por Mies. Lo que la casa de Mies tenía, como particularidad del diseño, era muros proyectados al exterior, lo que hacía aparecer a Reich como una excrescencia, como un pabellón adosado a uno de los muros. De hecho, si comparamos una planta del Pabellón de Barcelona y la unidad formada por las casas de Mies y Lilly de 1931 se ven las diferencias: la casa de Reich ocupa el lugar exacto del espacio del Pabellón. Utilizando palabras de Kahn para decirlo claramente, es un "espacio servidor": es la casa

Reich participated in the Berlin exhibition of 1931 as responsible for the display of products in the upper floor of the Hall, as well as with the design of a house that shared a wall with the one by Mies. Both houses solved the same two-bedroom single-house program, but Reich did so in one third of the surface employed by Mies. That Mies' house had, as a particularity of its design, walls projecting out, made Reich's formally appear like an excrescency of it, of one of its walls, a kind of support pavillion. In fact, if we compare a general plan of the Barcelona Pavilion and the unity formed by Mies' and Lilly's houses of 1931, their similarities are telling: Reich's house occupies the exact place of the support space in the Barcelona Pavilion. Putting it in Kahn's words for the sake of making it clear, it is a "serving space": it is the servants' house even if apparently contradicting the fact that Mies' house already has a servant's room in it. Even the missing columns occupy a somehow similar position in the two works (if we take it somehow abstractly, since they do not have equal structures): I do not know if this says something about the nature of economy and supports. The formally subordinated role that Reich's house has played is further supported by the



Detalles de la mesa de Mies en la Berlin Werkbund Exhibition en "Archivo Mies van der Rohe"...vol.3, p.171.
Details of table in Mies's Berlin Werkbund Exhibition in "The Mies van der Rohe Archive"... vol. 3, p.171.

fact that her design was attributed to Mies himself until very recently, having even been published in the Mies Archives, and still sometimes noted as such in the Mies Archives of the MoMA. The fact that Reich's house design does not have extending walls as an essential feature of it makes the wall these two houses share belong formally to Mies' house. It is not actually shared. It is a wall of Mies' house that reaches, penetrates, Reich's. Doing a cheap analysis: Mies penetrates, possesses, dominates, Reich in public, in an exhibition hall.

A most interesting feature of the two disappearing columns is that they are the two ones that are more isolated, the ones that are farther away from any wall. As if being close to a wall helped them to stay, or fixed them. It seems as if being so isolated frightened, scared them. Either the house was in fact the *Ohouse of horrors* that Benevolo describes through Kandinsky, or they bother there. They would be an annoyance to get rid of.

Probably, but not necessarily, because of the fact that they were the more isolated ones, they were as well the only two ones that are visible in the two most famous interior photographs of the house. These two photographs are taken one mirroring the other, that is, in both of them the direction of the line of vision is almost coincidental, though in opposing senses: one looks to the other, as if one were real and the other a reflection, or a virtual image. It is worthwhile to point that the structure of the house is not isotropic in perceptual terms: some columns are painted white, some others are chrome-plated, like mirrors (which by concept disappear, giving back other images than that of themselves): precisely the two ones that disappear in the plans are chrome plated. To find out more about the nature of this virtual image we will have to find

de servicio, aunque contradiga aparentemente el hecho de que la casa de Mies tenía un cuarto de servicio dentro. Hasta los pilares que faltan ocupan una posición semejante en los dos trabajos (si lo tomamos de forma abstracta, pues tienen distintas estructuras): no sé si esto dice algo acerca de la naturaleza de la economía y los soportes. El papel anteriormente subordinado que jugó la casa de Reich se soporta por el hecho de que su diseño fue atribuido a Mies hasta hace poco, habiendo sido hasta publicado en los Archivos de Mies, y a veces notado como tal en los Archivos de Mies del MOMA¹⁰. El hecho de que la casa de Reich no tenga muros que se prolonguen como parte esencial hace al muro de estas dos casas compartir la pertenencia formal a la casa de Mies. No está realmente compartido. Es el muro de la casa de Mies el que alcanza, penetra la de Reich. Haciendo un análisis barato: Mies penetra, posee, domina a Reich en público, en el hall de la exhibición.

Un rasgo más importante de los dos pilares desaparecidos es que son los dos pilares más aislados, los que están más alejados de cualquier muro. Como si estar cerca de un muro los ayudara a estar. Parece que el hecho de estar aislados los aterrorizase. También la casa era de hecho "la casa de los horrores" que Benévolo describe mediante Kandinsky. Serían una molestia de la que hay que deshacerse.

[10] Cuando revisaba la información de la casa de Mies de 1931 en el archivo de Mies del MOMA, Pierre Adler, el comisario de la colección cambió la atribución de un plano de una planta baja de la casa Reich, que según atribuida a Mies. Eso fue en 1998.

Probablemente pero no necesariamente, como causa de ser los más aislados, eran también los dos únicos visibles en las dos fotografías interiores más famosas. Estas fotos están tomadas una como espejo de la otra; es decir, en ambas la dirección de la línea de visión es casi coincidente, pero en sentidos contrarios: una mira a la otra, como si una fuera real y la otra el reflejo, o una imagen virtual. Merece la pena señalar que la estructura de la casa no es isótropa en términos perceptivos: algunos pilares están pintados de blanco, otros cromados como espejos (que por concepto desaparecen, devolviendo otras imágenes que no son las suyas): precisamente los dos que desaparecen en los planos son las cromadas. Para analizar más en profundidad la naturaleza de esta imagen virtual tenemos que

out what discipline is actually being defined. And Mies' relationship with it.

What do we have left in those images in which we have made the two pillars disappear? How is this project different from an actual Mies project? Besides the perception of a somewhat ambiguous space since we do not know whether it continues and flows or either it is static because it is blocked by curtains and walls, the most apparent elements we are left with is the furniture, which is as well chrome plated. The furniture is in fact the architecture of this space. With the same details, the same concept: the same structure. This is so much so that if one looks in the publication of the Mies Archive trying to find a section of the house that could inform in some way about its construction or its structure, how was it solved, what will be found is a section and a detail that almost looks like it, but that belongs to the round dining table specifically designed for this project. This misreading of the section of the house with that of the table is furthered because the square formed by the table legs is oriented at 45° respect the section plane, instead of the more natural perpendicular position, thus showing three legs of the table that can be confused with the three rows of columns that hold the roof slab. Curiously, one of the most significant differences between the Barcelona Pavilion and the Berlin House of 1931 is that the former has two lines of columns, while the latter has three. One can only guess how Mies would have drawn the section of the table had it been for the Barcelona Pavilion.

Furniture becomes actual structure in Mies' architecture. And it is of course furniture that structures most of the different attitudes in space. Discipline is about attitudes, it is a special kind of attitude, and prothesis are used to correct wrong attitudes, or aptitudes, or lack of them, so that the organism can live, or be corrected. In fact attitude is similar to thesis. It means stand, belief, point of view, position, stance...

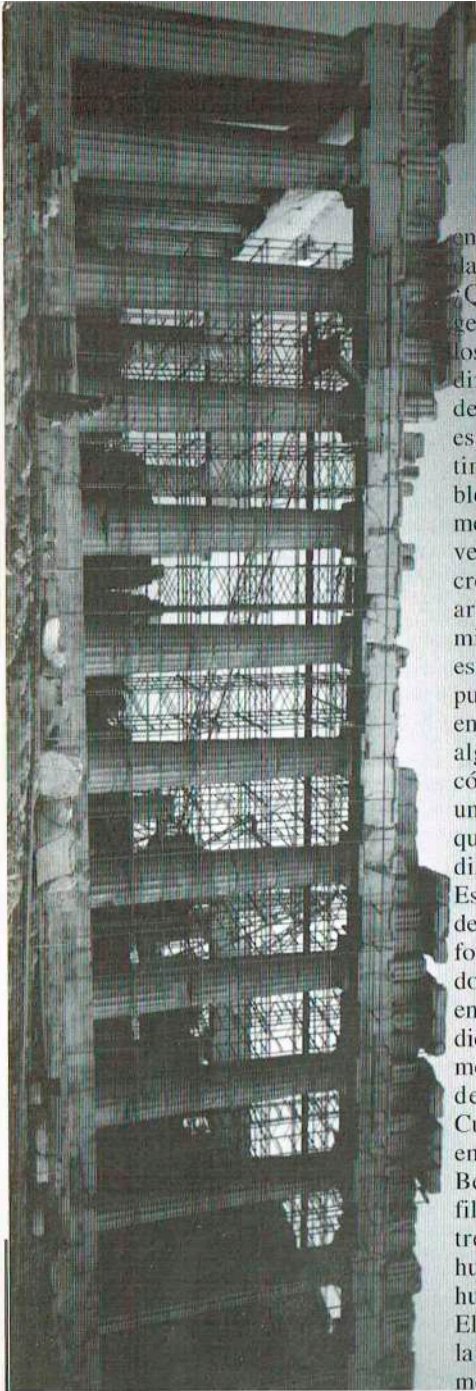
It is difficult to find people in Mies' projects (unless it is for the crowd invading the Barcelona Pavilion when the opening), so we have to guess what is the attitude he imagines for one of his dwellers. I-aki Abalos has made a positive and optimistic attempt in this respect with his court house projects of the beginning of the 1930's. But in general we are left with speculation stemming from different sources.

For instance, although Mies is not keen on portraying dwellers, he is on sculptures of human figures. These human figures are usually women. In the Barcelona Pavilion as in the Bachelor house of 1931, two women figures by Kolbe are set in or near the water surfaces of the projects. As far as attitudes are concerned, they are quite static. One of

11 - Los organizadores de "Halle II" (este era el nombre del hall en el que estaba la casa de Mies y del cual estaba encargado) no sólo entendieron que el mobiliario era una forma de habitar, sino que el habitar era una unidad espacial, una mirada del todo en relación (...), a la naturaleza circundante". Wilhelm Lotz en Die Form, julio de 1931, p. 242.



En "Mies van der Rohe. Obras y Proyectos", de Werner Blaser, GG, Barcelona, 1994, 3ª edición.



encontrar qué disciplina está siendo definida, y su relación con Mies.

¿Qué nos hemos dejado en esas dos imágenes en las que hemos hecho desaparecer los dos pilares? ¿En qué es este proyecto diferente a los demás de Mies? Dejando de lado la percepción de algo como un espacio ambiguo (pues no sabemos si continúa y fluye o es estático, porque está bloqueado por cortinas y muros) los elementos que nos han quedado y que más se ven son los muebles, que están también cromados. Los muebles son de hecho la arquitectura de este espacio¹¹. Con los mismos detalles, el mismo concepto: la misma estructura. Esto es tan cierto que si miramos la publicación del Archivo de Mies e intentamos encontrar una sección que nos pueda informar algo acerca de su construcción o estructura, cómo estaba resuelta, lo que se encuentra es una sección y un detalle que se le parece, pero que pertenece a la mesa redonda del comedor diseñada especialmente para este proyecto¹². Esta confusión de la sección de la mesa con la de la casa está producida porque el cuadrado formado por las patas de la mesa está orientado 45° en relación con el plano de la sección, en lugar de la posición más natural de perpendicularidad; luego enseñar las tres patas de la mesa puede ser confundido con las tres filas de pilares que sostienen la cubierta. Curiosamente, una de las mayores diferencias entre el Pabellón de Barcelona y la Casa de Berlín de 1931 es que el primero tiene dos filas de pilares, mientras que la segunda tiene tres. Uno puede solo adivinar cómo Mies hubiera dibujado la sección de la mesa si no hubiera sido por el Pabellón de Barcelona. El mobiliario se convierte en la estructura de la arquitectura de Mies. Y es, por supuesto, el mobiliario lo que estructura casi todas las acti-

12. Archivo Mies van der Rohe, MOMA, Vol.3

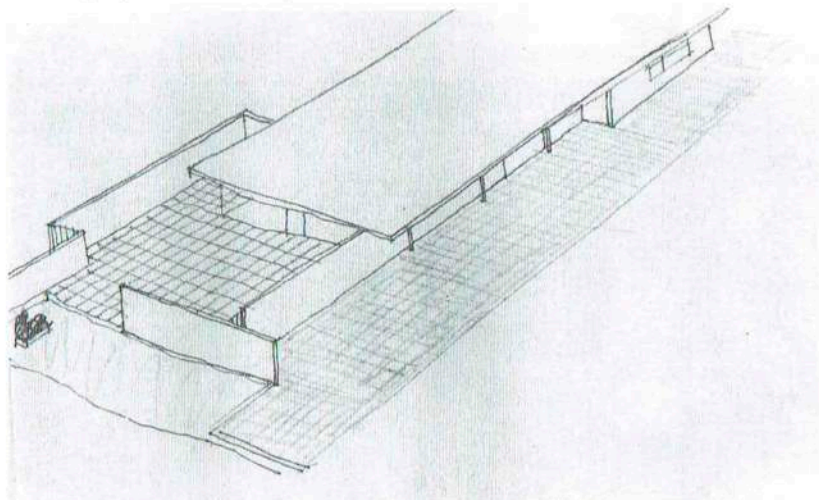
13. Exh. n.º 1, Liga Multimedia Internacional, Madrid, 1994

tudes en el espacio. La disciplina es un tipo especial de actitud, y las prótesis son usadas para corregir actitudes o aptitudes erróneas, o la falta de ellas, para que el organismo pueda vivir o ser corregido. De hecho la actitud es similar a la tesis. Puede significar soporte, creencia, punto de vista, posición...

Es difícil encontrar personas en los proyectos de Mies (menos la aglomeración durante la apertura del Pabellón de Barcelona). Es muy raro, de todas formas, relacionarlas con el mobiliario en estos espacios. Luego tenemos que adivinar la actitud que él imagina para uno de sus habitantes. Iñaki Ábalos ha hecho un positivo y optimista intento a este respecto con el proyecto de casas patio de

them is even statically suffering. In following projects, these figures are almost all of sculptures of reclining women, a theme he repeats very often. I know this is somehow a jump I make on my own, but these figures have to be understood as symbols for actual dwellers, or whatever is left of them. Peter Eisenman would argue this on the basis that Mies' architecture is a textual one, one of pure signs, lacking symbolism; as he would also argue that the disappearance of the columns could mean anything. If we take a look at one of Mies' first drawings for the house of 1931, he has drawn what appears to be another sculpture, different from the one actually placed, that portrays a reclining figure, which is to me closer to a description of Mies' characteristic sense of space, the importance of the horizontal, of the horizon. But as far as the attitude it conveys it is also really passive. Furniture, almost the only thing we have left, the real architecture, the structure, the prosthesis, is supposed to correct the dwellers attitudes. It has the mission to discipline them. This discipline consists in the art of doing (or sometimes not doing) the proper things in every place, of having the proper attitudes. And these different places are fixed to the floor, regardless of the flowing space or moving columns, as immobile as actual prosthetic machines, the heavy body-building machines.

The two photographs of the Mies' House of 1931 show two tables and around them two groups of chairs. One group is composed of the Barcelona easy-chair model; the other, of the MR series. The latter ones belong to the dining place, and are custo-

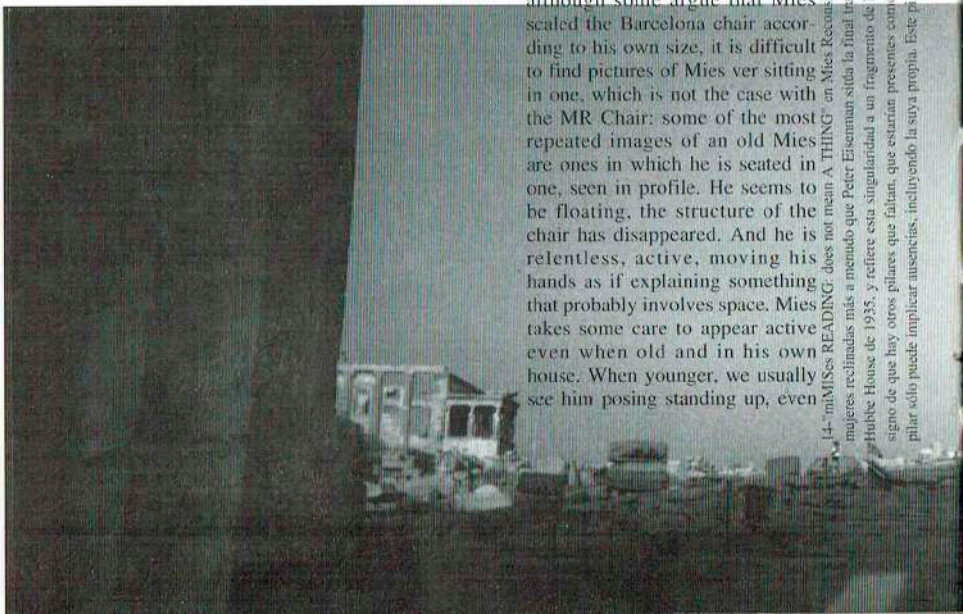


Casa de Mies de la Berlin Werkbund Exhibition in "Archivo Mies van der Rohe"...vol.3, p.163.
Mies House in the Berlin Werkbund Exhibition in "The Mies van der Rohe Archive"... vol.3, p.163.

principios de 1930¹³. Pero en general sólo nos queda la especulación proveniente de distintas fuentes.

Aunque Mies no es agudo retratando a sus habitantes, sí lo es con esculturas de figuras humanas. Estas figuras humanas son casi siempre mujeres. Tanto en el Pabellón de Barcelona como en la Bachelor House de 1931 hay dos figuras femeninas de Kolbe cerca o dentro de las superficies de agua. En lo que a actitudes se refiere, son bastante estáticas. Una de ellas está hasta sufriendo estáticamente. En proyectos posteriores, las figuras son casi todas esculturas de mujeres reclinadas, tema que repite muy a menudo. Sé que es una suposición, pero estas figuras tienen que ser entendidas como símbolos para los actuales habitantes, o lo que sea que quede de ambas. (Muchos podrían argumentar esta idea en la base de la abstracción o materialidad de Mies. Peter Eisenman lo argumentaría en el supuesto de que la arquitectura de Mies es una arquitectura textual, de puros signos, carente de simbolismo, una arquitectura "interesada

marily set forming a circle, around the round table. It is a setting in which a person has its attention drawn naturally to whatever action may take place in that circle and of which he is being part, that is, eating, or a table game, or an active conversation of some kind. The setting of the Barcelona chairs is more loose, open, in plan as well as in photographs (though in these the setting is modified in order to show the good face of the chairs, as in a portrait). The arrangement of these in plan show two pairs of them, each one facing one of the big glass walls that surround that space. The gaze of the dweller when sitting in anyone of these chairs is drawn to a farther distance, to the light coming from the glass walls, and probably beyond, and the attitude one would rather imagine is a more passive one, even if engaged as well in a conversation. There are some other differences between sitting in a Barcelona chair and the MR Chair. One of these is that although some argue that Mies scaled the Barcelona chair according to his own size, it is difficult to find pictures of Mies sitting in one, which is not the case with the MR Chair: some of the most repeated images of an old Mies are ones in which he is seated in one, seen in profile. He seems to be floating, the structure of the chair has disappeared. And he is relentless, active, moving his hands as if explaining something that probably involves space. Mies takes some care to appear active even when old and in his own house. When younger, we usually see him posing standing up, even



14- "MIES READING: does not mean A THING" en Mies Reconsidered, The Art Institute of Chicago 1986. Es justo en este momento en el que Mies empieza a utilizar estas mujeres reclinadas más a menudo que Peter Eisenman sitúa la final transición de "estructura" a "texto" en la arquitectura de Mies. El argumento está basado en el único pilar en la Hubbe House de 1935, y refiere esta singularidad a un fragmento de la estructura anterior: se convirtió en un signo. Sigue: "¿Cómo puede ser explicado? Posiblemente como un signo de que hay otros pilares que faltan, que estarían presentes como una espina a lo largo del edificio o como un campo de pilares. En cualquier caso, la presencia aislada del pilar sólo puede implicar ausencias, incluyendo la suya propia. Este pilar es textual, es un signo, porque ni siquiera es portante, ascético...". Probablemente esté equivocado, pues el

pilar está actualmente en carga, lo que puede que no sea verdad para otros de la misma casa. Pero es chocante leer sobre la posibilidad de otras ausencias habiendo visto que en realidad desaparecen, y además con frecuencia. ¿Se dio cuenta de estas desapariciones? Su explicación nos deja, sin embargo, sin lo que considero ser la principal razón de este "desinterés" (este desinterés es lo que nos sorprendió a los dos) cuando se trata de pilares. Actualmente nos hemos quedado sin explicación. Pp.88 y 96

posing as if he were drawing, or busy, talking with other fellow architects. To look at Mies in the light of this precise economy of discipline it is essential to look at the attitudes he publicizes himself with, even more when he has certain performance qualities that he can exploit. If his architecture seems to be one calm and meditative, he takes care to portray himself as a man of action.

The nature of the passivity of someone in one of the Barcelona chairs is that of looking at a breathtaking spectacle. We do not really know if the spectacle is that of what is beyond the glass wall (the nature written about in the Die Form review), or the action taking place before the wall, at the dining table, seen against the light and framed by the same space, an action in which Mies himself may be actively taking part, sitting and departing with someone about the needs of architecture, or the glass wall in itself. In fact, one of the glass walls this dweller might be looking to may not even be there, it can disappear: the one closer to the dining space sinks into the ground at will.

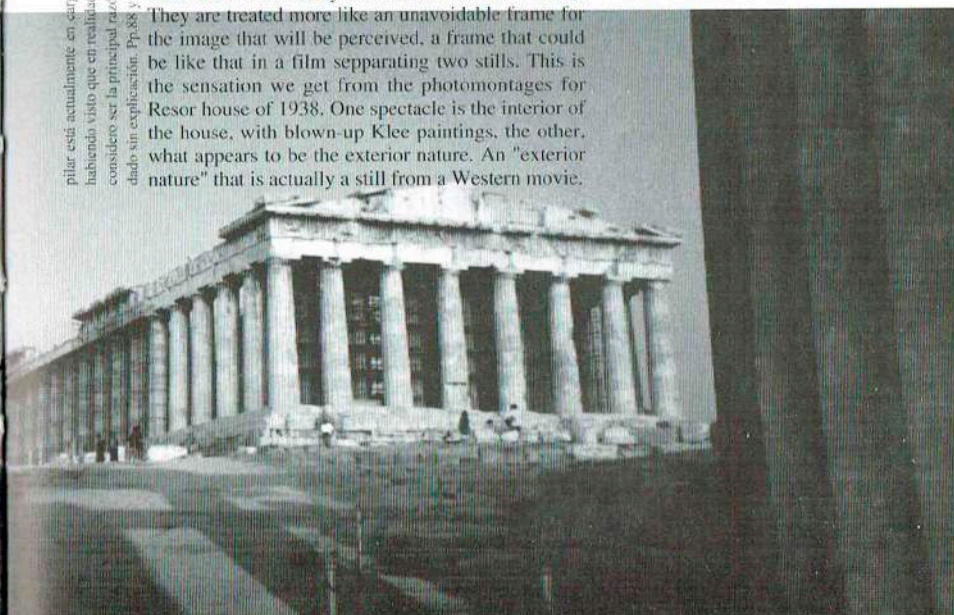
The spectacular wall that sinks into the ground reminds us of an inverted curtain that is lifted right before the show starts. And for one of these shows it is better not to have columns in the middle of the stalls. The contract of the spectacle establishes that one sees the film, the action and the actors perfectly, without obstructions.

In later house projects Mies directly places all the importance in this contract. Columns will still be there because of the need to actually hold the house, but they have lost, in my view, all attempt of materiality or of involvement in space, in architecture (or with what is normally considered in those terms).

They are treated more like an unavoidable frame for the image that will be perceived, a frame that could be like that in a film separating two stills. This is the sensation we get from the photomontages for Resor house of 1938. One spectacle is the interior of the house, with blown-up Klee paintings, the other, what appears to be the exterior nature. An "exterior nature" that is actually a still from a Western movie,

en [...] la reducción de objetos simbólicos a meros objetos, objetos sin la tradicional narración del hombre"; (Con lo que también argumentaría que la desaparición de los dos pilares puede significar cualquier cosa)¹⁴. Si echamos un vistazo a uno de los primeros dibujos de la casa de 1931, dibuja lo que parece ser otra escultura, diferente a la definitiva, que representa una figura reclinada, lo que me parece más cercano a una descripción del sentido del espacio característico de Mies que la que está ahora situada, la importancia de la horizontal, del horizonte. Pero a pesar de la actitud que conlleva, también es realmente pasiva. Estas estatuas nos dan la clave del uso del mobiliario, de la actitud que siempre nos falta en la arquitectura de Mies.

El mobiliario, casi la única cosa que nos queda, la verdadera arquitectura, la prótesis, se supone que corrige la actitud de los habitantes, la asienta. Tiene la misión de



Remains to be seen who is the spectator. I myself think it to be women mainly, but not only. Like Dr. Farnsworth in her house. Probably Lilly Reich in the 1931 house (or whomever represented by the reclining sculpture Mies drew in the first stages of the design, and so on. In general they are, for Mies, pertaining to the realm of passivity.

What I am trying to get at is that I think it is the nature of this spectacle (sometimes confused with the "spectacle of nature"), and the prosthesis used to achieve it is often confused, collapsed with it, what constitutes the actual aim of the architecture that Mies carefully sets up. And that it is the attitudes that he is able to impose upon people in these spaces and his own relationship with them which is essential for him. His architecture is a setting in which the play of attitudes he has developed tends to imply a debt that can not be paid, and of which he is main creditor. This "economic surplus" is only good to be able to escape a discipline of debt that he can ask others to comply with. And this surplus is achieved by providing a spectacle. And it is this same escape from discipline that allows him to provide the violent spectacle more efficiently.

1 Frederick Koepfer in Mies van der Rohe, catalog of the exhibition at the Art Institute of Chicago, 1968, organized and designed by James Speyer. p. 48

2 One can seldom find more evident proof of an intuition: [...] and if someone does not find himself, let me remind him of Mies van der Rohe. S. Ruegenberg in Mies' fiftieth birthday party congratulatory address. Quoted by Fritz Neumeyer in *The Artless World*. Mies van der Rohe on the Building Art. p. xxii

3 I am indebted here to the concept of the impossibility of gift, as developed by Derrida in *Dar (el) tiempo*. I. La moneda falsa Paid-s B&ssica, Barcelona, 1995. (Donner le temps. I. La fausse monnaie. 1991)

4 Like the Maison Domino structural project by Le Corbusier of 1914,

disciplinarlos. Esta disciplina consiste en el arte de hacer (o a veces de no hacer) las cosas apropiadas en cada lugar, de tener las actitudes apropiadas. Y estos lugares diferentes están fijados al suelo, independientes del espacio que fluye o de los pilares que se mueven. El mobiliario y los habitantes son apoyos que aguantan el espacio fluido.

Dos fotografías de la Casa de 1931 muestran dos mesas y alrededor de ellas dos grupos de sillas. Un grupo está compuesto por el modelo de Barcelona; el otro, de la serie MR. Las últimas pertenecen al comedor, y están normalmente dispuestas en círculo, alrededor de la mesa redonda. Es una disposición en la cual la atención de centra naturalmente en cualquier acción que tenga lugar en ese círculo y del que es parte, esto es, comer, o en una mesa de juegos, o en algún tipo de conversación activa. La disposición de las sillas de Barcelona es más libre, abierta, tanto en planta como en las fotografías (aunque en éstas la disposición es modificada para mostrar la cara bonita de las sillas, como en un retrato¹⁵). En planta aparecen dos pares de ellas, cada una mirando una de las grandes paredes de vidrio que rodean el lugar. La mirada del habitante cuando se sienta en una de estas sillas es lanzada a una distancia mayor, a la luz que pasa a través de las paredes de vidrio, y probablemente detrás, y la actitud que uno imaginaría es una más pasiva, aunque participara también en una conversación¹⁶.

Hay otras diferencias entre sentarse en una silla de Barcelona o en una de MR. Una de ellas es que, aunque algunos argumentan que Mies escaló la silla de Barcelona de acuerdo con su propio tamaño, es difícil encontrar una foto en la que esté sentado

¹⁵-De nuevo nos enfrentamos a una personificación. Se pone en juego la misma estrategia que con las esculturas.
¹⁶-Para seguir actualmente una buena conversación uno movería las sillas para que se enfrentaran por parejas.

en una, caso contrario de la MR: Algunas de las imágenes más repetidas de Mies son en las que está sentado en una de ellas, visto de perfil.

Parece estar flotando, la estructura de la silla ha desaparecido. Y él está activo, moviendo las manos como si estuviera explicando algo que probablemente implique el espacio. Mies intentaba aparecer activo incluso cuando era mayor y estaba en su propia casa. Cuando era más joven, normalmente le encontramos de pie, hasta posando como si estuviese dibujando, u ocupado, hablando con otros colegas arquitectos. Para mirar a Mies en la

luz de su precisa economía de disciplina es esencial mirar las actitudes con las que se publica él mismo y compararlas con lo que espera de un habitante de su arquitectura, sobre todo cuando tiene ciertas cualidades performativas que quiere desarrollar. Si su arquitectura parece ser tranquila y meditativa, intenta retratarse a sí mismo como un hombre de acción.

La naturaleza de la pasividad de alguien en una de las sillas de Barcelona es la de mirar un espectáculo impactante. No sabemos si el espectáculo es lo que está detrás de la pared de vidrio (la naturaleza descrita en *Die Form*), o la acción que tiene lugar antes de la pared, en la mesa del comedor, vista a contraluz y por el mismo espacio, una acción en la que el propio Mies puede estar tomando parte

or his later Points.

5 By structure we have a philosophical idea. The structure is the whole from top to bottom, to the last detail - with the same ideas. That is what we call structure. Mies van der Rohe (quoted by Peter Carter in *Architectural Design*, March 1961). This reference is taken from the introduction to Chapter 18, *Mies van der Rohe and the significance of fact 1921-33 in Modern Architecture. A Critical History* by Kenneth Frampton. Thames and Hudson, London 1992, p.161.

We learn to keep our paper clean and our pencil sharp. Quoted by Reyner Banham in *The Master of Humane Architecture. Contribution to the catalog of the exhibition Architect as Educator* organized by the IIT. The Chicago University Press, 1986.

Or as Fritz Neumeyer believes, to flawing historians, giving the model example of Werner Blaser's inaccurate redrawing of the Brick Country House, which leaves without Öclue to authorship [...] readily accepted in other circles (sic) as a Mies drawing. The *Artless World*, p.xiv-xv. In his brief but strong critique of Mies historiography he leaves unattended the issue of the missing columns (although it may only be my personal view on the issue that this is a more important and evident error in its implications).

Mies van der Rohe. Exhibition catalog. The Art Institute of Chicago, 1968. p. 48. Organized and edited by James Speyer, who had previously been a disciple of Mies at the IIT.

This maybe a reason why one can find oneself so quickly when Öremind[ed] [...] of Mies van der Rohe, for people like to be where furniture is.

She answered his letters, paid his bills, settled his arguments, reminded him of his fatherly obligations, and looked after the needs of Ada and the girls while offering him guidance, solace, occasional financial support, and companionship. Her apartment was available to him at any time to accommodate his frequent and unpredictable need for total withdrawal. Elaine S. Hochman in *Architects of Fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich*, Weidenfeld & Nicolson, 1989, p. 59.

When reviewing information about the Mies

17. Sobre la espectacularidad de Mies esto es suficiente: "Ha sido el ser más impresionante que he conocido nunca." Egon H. Rakette en *Bauhausest mit Truxa*. A. Herbig Verlagshandlung. 1973. P.104, citado en *Architects of Fortune*, p.43

house of 1931 at the Mies van der Rohe archive of the MoMA, Pierre Adler, the curator of the collection changed the attribution of a ground floor plan of the Reich house that was still noted as a Mies project. This was in 1998.

The organizers of Halle II [this was the name of the hall in which Mies' house was, and the hall Mies was in charge of] did not only comprehend furniture as a means of dwelling, but see the dwelling as a unity of space and appliances, an look at the whole in its relation [...] to the surrounding nature Wilhelm Lotz in *Die Form*, July 1931, p. 245.

Mies van der Rohe Archive, MoMA, vol. 3.

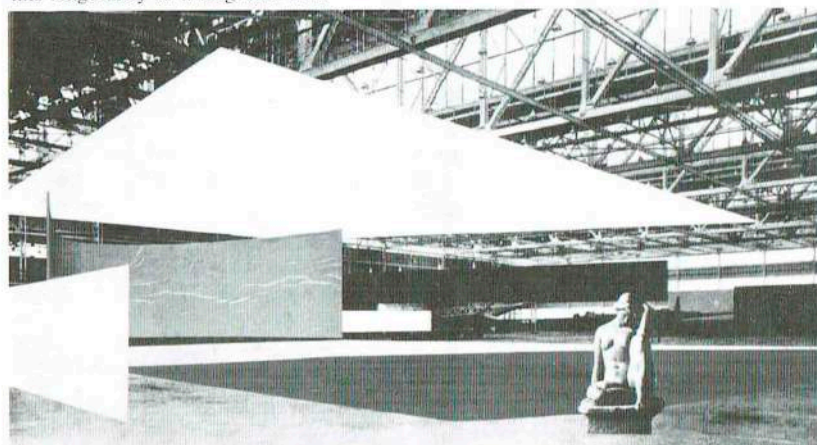
Exit #1. Liga Multimedia Internacional. Madrid. 1994

miMISes READING: does not mean A THING in Mies Reconsidered, The Art Institute of Chicago 1986. It is exactly at this same moment in which Mies starts using these reclining women figures more often that Peter Eisenman places the final transition from structure to text in Mies' architecture. The argument is based on the single odd column in the Hubbe House of 1935, and it refers this singularity to a fragment of a

activa¹⁷, o la misma pared de vidrio. De hecho, una de las paredes de vidrio que el habitante puede estar mirando puede ni siquiera estar ahí, puede desaparecer: el que está más cerca del comedor se hunde en el suelo a voluntad.

La pared espectacular que se hunde en el suelo nos recuerda una cortina invertida que es levantada justo cuando comienza el espectáculo (una cortina que nos recuerda también los proyectos de la exhibición de Silk and Glass, hechos en colaboración con Lilly Reich). Y para uno de estos espectáculos es mejor no tener pilares en mitad del escenario. El contrato del espectáculo establece que uno ve la película, la acción y los actores perfectamente, sin obstrucciones¹⁸.

En proyectos posteriores de viviendas Mies da toda la importancia a este contrato. Los pilares siguen estando allí porque hay que sostener la casa, pero han perdido, en mi opinión, todo intento de materialidad o envolvimiento del espacio, de arquitectura (o lo que se considera normalmente en esos términos). Son tratados más como una trama inevitable para la imagen que será percibida, una trama que podría ser



Concert Hall, 1942, en "Mies van der Rohe", de James Speyer, The Art Institute of Chicago, 1968, p.61

18. Como sabemos, las cortinas han sido sustituidas por pantallas publicitarias. Esta es la naturaleza de hoy en día, de lo que está entre nosotros y la película. En este sentido, el espectacular muro de vidrio podría ser entendido también como anuncio en sí mismo. En la exposición de Berlín, el vidrio estaba siendo anunciado. Y Mies estaba acostumbrado a hacer exposiciones con el único propósito de anunciar vidrio.

como en una película separando dos naturaleza muertas. Esta es la sensación que obtenemos de los fotomontajes de la casa Resor de 1938. Un espectáculo es el interior de la casa, con cuadros de Klee. El otro es lo que parece ser la naturaleza exterior. Una "naturaleza exterior" que es un ambiente de un Western. Nos queda por saber quienes son los espectadores. Yo creo que son fundamentalmente mujeres, pero no solamente. Como Dr. Farnsworth en su casa. Probablemente Lilly Reich en la casa de 1931 (o quien esté representado por la escultura reclinada que Mies dibujó en sus primeros dibujos). En general están retratados perteneciendo al ámbito de la posibilidad.

También los espectadores son sus discípulos, gente a la que disciplina, que fija en un espacio que es suyo en muchos sentidos. En un determinado momento se convirtió en el propietario de la escuela de la Bauhaus. Diseñó la escuela en la que a sus estudiantes se les daba un lugar fijo en la ITT. Hasta había diseñado los espacios que habrían de imaginar.

Estoy intentando decir que creo que la naturaleza de este espectáculo (a veces confundido con el "espectáculo de la naturaleza"), y las prótesis utilizadas para conseguirlo es a veces confuso, enmarañando con ello lo que constituye el propósito actual de la arquitectura que Mies construye cuidadosamente. Y es esto, las actitudes que es capaz de imponer a la gente en estos espacios y su relación con ellos, lo que es esencial para él. Su arquitectura es una disposición en la que el juego de actitudes que ha desarrollado tiende a implicar una deuda que no puede ser pagada, y de la que es el mayor deudor. Este "surplus económico" solo es bueno para ser capaz de escapar de una disciplina de la deuda que puede pedir a los demás que la paguen. Y este surplus se consigue proporcionando un espectáculo. Y es esta misma salida de la disciplina la que le permite proporcionar el violento espectáculo más eficientemente.

previous structure: it has become a sign. Then he goes on: How is it to be explained? Possibly as a sign that there are other missing columns, which would be present either as a spine along the length of the middle of the building or as an entire field of columns. In any case, the isolated presence of this single column can only imply absences, including its own. This column is textual, a sign, because it is neither supporting, aesthetic... Surely he is wrong, for this isolated column is actually load bearing, which may not be equally true for others in the same house. But it is certainly striking to read about the possibility of other absences once having seen that they do actually disappear, and quite often. Did he notice these disappearances? His explanation leaves us, though, without what I consider to be the main reasons for this apparent carelessness (this carelessness is what is striking to him as it was for me) when dealing with columns. Actually we are left without an explanation. pp. 88 and 96

Again, we are faced with a personification. The same strategy as with the sculptures is put into play. To actually follow a proper conversation one would move those chairs so that they would be faced in pairs.

On the spectacularity of Mies himself this is enough: He was the most impressive human being that I have ever met. [T]ake him for all in all, I shall not look upon his like again.

Egon H. Raketle in Bauhausfest mit Truxa, A. Herbig Verlagsbuchhandlung, 1973, p. 104, cited in Architects of Fortune... p. 43

As we know, curtains have been substituted by publicity screenings. That is the nature of today's curtains, of what stands between us and the film. In this sense, the spectacular glass wall could as well be understood as fulfilling its purpose of being, at the same time, advertisement of itself (before a movie, we are usually fed with other movies to be shown there). In the Berlin exhibition, glass was also being advertised. And Mies was used to do exhibitions for the sole purpose of advertising glass.